

XVIII Congreso.

25 | 27 de Abril de 2012. Querétaro.

Asociación Mexicana de Estudios del Caribe A.C.



PEDRO CENTENO VALLENILLA: EL PINTOR DE LA RAZA

Roldán Esteva-Grillet

Universidad Central de Venezuela

El método y el contenido

El niño Pedro reveló su talento para el dibujo gracias a un perfil que le hiciera espontáneamente a la abuela. Luego, por sugerencia de sus padres, pasó a copiar las imágenes artísticas que reproducía *El cojo ilustrado*. Recibió también aliciente de uno de sus maestros de escuela primaria, el P. Pavalleaux, que animó a los padres a matricularlo en la Academia. Allí, a tan corta edad se sometió al rigor de la copia de los yesos clásicos para pasar luego al dibujo del natural, con una modelo voluptuosa y turbadora al frente. Bajo la influencia de su maestro Cirilo Almeida Crespo, el jovencito se embebió de simbolismo y admiración por los modelos europeos. Siendo estudiante, realizaba exposiciones de sus adelantos u obsequiaba otras a alguna iglesia, pues era ferviente católico.

Ya, con título universitario y cargo diplomático que le permitía frecuentar las obras clásicas que tanto admiraba en reproducciones, se afincó más en alcanzar un nivel de virtuosismo dibujístico de reciedumbre renacentista. Sus ídolos eran Leonardo da Vinci, Tintoretto, Mantegna y por encima de todos, Miguel Ángel; esto último explicaría que su pintura no sea tanto naturalista como manierista. No buscó maestros en Italia, sino que estudió directamente en los museos, iglesias y palacios las obras de los clásicos del *cuattrocento* y *cinquecento* italiano, a la vez que mantenía al tanto a sus padres acerca de sus adelantos y descubrimientos. *Yo quiero tener esa fuerza, esa potencia, esa sublime sencillez, esa honda expresión que tiene Miguel Ángel en todas sus obras*, les escribe el 9 de septiembre de 1924¹. Como decir que antes de llegar a definir cuál sería, definitivamente el contenido de su pintura, que lo distinguiría de sus colegas venezolanos y latinoamericanos, debió aprehender primero el “método”, vale decir, la forma artística, y ésta se la brindó el clasicismo. Nunca estuvo entre sus preocupaciones competir en un mercado artístico, porque tenía bienes de fortuna, de manera que su búsqueda fue silenciosa, a pesar de que en cada viaje de retorno a Caracas aprovechaba para mostrar algunas de sus pinturas.

En efecto, se mantuvo activo en cuanto a participación en exposiciones colectivas, en particular en Italia: con los *Cultori e Amatori d'Arte* en 1926, donde expone entre otras su obra *Sinfonía Heroica* (1926), donde un grupo de jóvenes semidesnudos desfilan de

¹ Citado por F. DANTONIO, “Pedro Centeno Vallenilla, 1899-1988”, *Pedro Centeno Vallenilla*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo, Armitano, 1991, p. 22.



izquierda a derecha delante del espectador, acompañados de dos mujeres vestidas, una joven al estilo contemporáneo (vestido descotado, cabello *à la garçon*), la otra vieja (de negro y cubierta la cabeza con un manto) y dos niños. Al fondo, a través de los árboles, el mar y una isla. El aire sensual y decadentista que presenta, recuerda una obra de 1898, debida al francés Jean Delville, *La escuela de Platón* (Museo D'Orsay, París), que nos presenta también un grupo de jóvenes, totalmente desnudos, con poses amaneradas y miradas lánguidas hacia el espectador, rodeando al viejo maestro, Platón, en actitud de atender una lección distraídamente. Algo de esto incluyó Centeno Vallenilla en la *Sinfonía Tropical* de 1928, con que participa en la Exposición Internacional de Lieja (Bélgica) en 1928, y en la I Exposición de Artistas Latinoamericanos residentes en Italia, el mismo año en Roma. Aquí, el crítico Alberto Neppi se detiene en el *vasto grupo* de esta obra, donde *el joven pintor se complace en hacer caprichosas combinaciones de tipos indígenas y europeos, con lujo ostentoso de detalles (grandes orquídeas, una opulenta piña roja, un racimo de bananos)*². Ya radicado nuevamente en Caracas, en 1944 emprenderá una versión, en lápices de colores con la variación de *Sinfonía Malembe*, para la que convocará a la raza africana como componente de la mezcla racial del continente.

A la llegada de Centeno Vallenilla a Roma, en 1923, el poder está en manos de Benito Mussolini que lo ha arrebatado al Rey Vittorio Emanuele III, sin mayor resistencia, al cabo de la Marcha sobre Roma del año anterior. Se abandona la política “destruktiva” para asumir una “constructiva”. Mussolini -que se hará nombrar *il Duce* (el guía)- sostenía en un artículo de 1923: *Lejos de mí está la idea de estimular algo que pueda parecerse al arte de Estado. El arte implica la esfera del individuo. El Estado tiene un solo deber: aquel de no sabotearlo, de proporcionar condiciones humanas a los artistas, de estimularlos desde un punto de vista artístico y nacional...*³ Ya veremos cómo cambia de actitud, relativamente, en 1939.

Aunque ha quedado para muchos que el futurismo fuese una de las tendencias consentidas por el gobierno fascista, y Marinetti uno de sus más ardorosos apóstoles, lo

² Citado por Francisco DANTONIO, “Pedro Centeno Vallenilla...”, p. 26

³ En *Il popolo d'Italia*, 27 de marzo de 1923. Citado por Humberto SILVA, *Ideología e arte del fascismo*. Milan, Mazzotta, 1973, p. 35. Este libro ofrece, por cierto, una visión bastante sesgada del período, casi panfletaria, pero dispone de una buena documentación gráfica, aunque la mayoría de los frescos que reproduce aparecen anónimos. Hay traducción al castellano.



cierto es que todas las tendencias existentes luchaban por representar a esa nueva Italia que surgía de la desventura de la guerra. Los novecentistas, los abstractos, los *valori plastici*, la aereopintura, el neoclasicismo, el realismo mágico, además de los futuristas. Es más, los futuristas siempre se ubicaron a la izquierda del régimen, desde antes de tomar el poder mussolini, pues ellos se salieron de los *fasci di combattimento* en protesta por el abandono de las tesis antimonárquicas y las anticlericales desde 1920. El mismo Mussolini calificó a Marinetti como un *extravagante bufón que desea hacer política y que nadie, ni yo, toma en serio en Italia*⁴. Los futuristas serán considerados *héroes precursores, útiles pero no únicos cantores de los fastos del régimen, estrictamente confinados al campo de la creación artística y rigurosamente sacados de la política*.⁵

En 1925, copado todo el poder gracias a una ley electoral (Ley Acerbo), modificada a favor del Partido de Mussolini, con la celebración del Congreso de Cultura Fascista se impone la línea estatizante y retrógrada del filósofo Giovanni Gentile, autor del *Manifiesto de los intelectuales fascistas a los intelectuales de todas las naciones*, previamente aprobado por Mussolini. En él se presenta el reino como *una continuación de las tradiciones del Risorgimento, y restaurador de la autoridad del Rey, del ejército y del Estado*, con lo que se daban por concluidas las diatribas entre las posiciones extremistas propias de los años 20 al 25.⁶

Centeno Vallenilla pinta en 1925 el retrato de un *camiccia nera*, es decir un joven vestido con una camisa negra como los pertenecientes a los *fasci di combattimento*, cuya tarea era aterrorizar a la gente de ideas contrarias a base de violencia. Con toda seguridad, Centeno es ajeno a ese espíritu, pero no de sentir una fascinación hacia ese espíritu tan voluntarioso y vitalista que para él encarnaría la aspiración de imponer los valores de la antigua romanidad. Tampoco tenemos constancia de que Centeno asistiera a eventos artísticos patrocinados por el régimen, como pudo haber sido la Exposición de la Revolución Fascista en 1932, para conmemorar los primeros diez años, cuya resolución museográfica fue responsabilidad de Marinetti y Enrico Prampolini.

⁴ *Questo stravagante buffone che vuole fare Della politica e che nessuno, nemmeno io, prende sul serio in Italia*. Citado por G. ARMELLINI, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*. Milán, Fabbri, 1980, p. 30.

⁵ G. ARMELLINI, *Le immagini del fascismo...*, p. 66.

⁶ G. ARMELLINI, *Le immagini del fascismo...*, p. 66.



En 1929, el Vaticano logra firmar ante Mussolini los *Patti Lateralsensi* (por el lugar de la firma, la basílica de San Juan de Letrán). Según estos acuerdos, el reino de Italia y la Iglesia Católica a través de la Santa Sede en el Vaticano, se reconocían mutuamente como Estados soberanos; el Vaticano quedaba formalmente reducido a una ciudad de tres mil kilómetros cuadrados. Se compensaba económicamente a la Iglesia de la pérdida de los Estados Pontificios (entre ellos la Emilia-Romaña, de donde era oriundo Mussolini) y se firmaba un concordato para reglamentar las relaciones políticas y religiosas (nombramientos de obispos, por ejemplo). Al parecer, Centeno Vallenilla, desde su condición de agregado civil en la Legación de Venezuela ante *il Quirinale*, elaboró un estudio sobre tales pactos, que yo supongo pudieron estar en la base para que fuera trasladado como Secretario de la Legación ante el Vaticano y, de paso, por sugerencia del mismo Mussolini, el rey le otorgara el nombramiento de Caballero de la Corona.⁷

Esta aparente incidencia en su carrera diplomática jugará a su favor, aunque el pintor no caiga en cuenta de ello, para los escasos momentos en que su nombre saldrá en los periódicos, más allá de los comentarios de una que otra exposición en que participara. En 1930 concurre a la II Exposición de Artistas Latinoamericanos residentes en Italia con temas religiosos y simbolistas (*Ícaro, San Sebastián, El arcángel Miguel*). En 1931 realiza su primera exposición individual en la Casa de España: son 20 dibujos. Al año siguiente participa en la Exposición Internacional de Arte Sacro Moderno, en Padua, donde lleva varios cuadros de santos, que obsequiará más tarde a los capuchinos de la iglesia de las Mercedes de Caracas. Ese año, como en otros anteriores, que regresa al país para vacaciones y aprovecha para exponer sus obras, entre ellas el Quetzalcoatl que ha pintado el año anterior, recibe este comentario del crítico Julio Morales Lara: (...) *está al margen de recientes escuelas. Sus dibujos son impecables, demuestra un dominio asombroso y sus pinturas –de un clasicista neto– nos hacen pensar en los maestros italianos dueños de la clásica heredad pagano-cristiana.*⁸

⁷ He consultado con Francisco DANTONIO sobre esta posibilidad, él que conoció de cerca al personaje y quien tuvo la oportunidad de examinar muchos de sus papeles dispuestos por la familia para efectos de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo (1991), y sí le parece razonable esta suposición mía, aunque él no pudo comprobar si existía o no el dicho documento.

⁸ F. DANTONIO, “Pedro Centeno Vallenilla...”, p.39.



Claro, el periodista se ha atrevido a arremeter contra los jóvenes paisajistas, que pintarían lo fácil, no los retratos y figuras que exigen el dibujo, y para quien el máximo pintor y quizás el último con que cuente Venezuela sería Tito Salas, el pintor favorito del régimen para la gesta bolivariana. Halago para los oídos del pintor pues no se le juzga por su elección, se le permite ser diferente y eficaz en su expresión. Queda confirmado en la idea que se ha forjado de sí mismo: ese es el arte que quiere hacer, con el que se identifica y tiene sus admiradores. Uno no sabe si la abstención de cualquier censura, desde la actualidad artística, haya sido reprimida por considerar que el artista es también miembro de una familia prominente y, para colmo, pertenece al gobierno. La exposición es en un espacio modesto, como podía ser para la Caracas de entonces, una de las salas de la antigua Academia de Bellas Artes, si bien el centro de la ciudad era todavía lugar de cita para las artes. Habrá que esperar el surgimiento de otras instituciones, hacia fines de la década, para que las oportunidades se diversifiquen y el régimen opresivo llegue a su culminación por muerte del dictador.

Otra exposición individual, gracias a sus contactos familiares, nada menos que con su tío Laureano Vallenilla Lanz, Embajador de Venezuela en París, será en la Galería Jean Charpentier; de su exhibición surge el siguiente comentario del poeta y crítico Camille Mauclair: *Mirando estas obras de Pedro Centeno he comprendido que el espíritu latino se salvará en América Latina*⁹. En este sentido, Centeno estaba cumpliendo uno de los vaticinios de uno de los más prominentes miembros del Ateneo de la Juventud, en México, Alonso Caso, cuando afirmaba: *En la América dirá su última palabra la civilización latina*¹⁰. Casi como decir, los ideales arielistas.

Para esos primeros años del treinta, Centeno debió atender varios compromisos en su condición de diplomático. El Centenario de la muerte de Bolívar, por ejemplo, en 1930, dado que se conmemora con la develación de una placa de bronce al pie del monte Sacro donde supuestamente realizara su famoso juramento en 1805, de liberar los pueblos de la América hispana del yugo español. Se ignora si para esa ocasión haya tomado la iniciativa

⁹ Citado por R. DELGADO, "Pedro Centeno Vallenilla", *Pintores venezolanos*. Caracas, Edime, 1971, p. 593. Mauclair es el seudónimo artístico de Séverin Faust, defensor del impresionismo y el simbolismo y detestador del fauvismo.

¹⁰ Citado por M. STABB, *América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano*. Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 93.



de realizar un retrato de *Bolívar con Fanny de Villars* examinando un mapamundi o un *Bolívar en Roma*. Lo que sí se sabe es que, el 12 de diciembre de 1930 en el Parlamento, Ezio Garibaldi, un nieto de Giuseppe Garibaldi y Ministro Plenipotenciario del Rey, se lanzó con un discurso en el que consideraba al *Duce* como reencarnación de ciertos aspectos del espíritu de Bolívar como precursor del fascismo¹¹. En 1934 se inaugurará el monumento ecuestre al Libertador, realizado por el estatuario italiano Pietro Canonica y ubicado cerca del parque de Villa Boghese en Roma¹². En lugar del Gobernador de Roma, el príncipe Boncompagni, se apareció Mussolini a dar un discurso propio donde intercaló palabras claves como “estirpe”, “Estado unitario”, “*condottiero*” y “raza”.¹³

El año anterior se había traducido al italiano el famoso libro de Laureano Vallenilla Lanz, *Cesarismo democrático* (1919), en cuyo prólogo se saludaba al autor y al contenido de su libro por *su espíritu exquisitamente fascista*. Según la historiadora Inés Quintero: *A los italianos les resultaba útil y oportuna la versión que ofrecía Vallenilla [Lanz] de Simón Bolívar; de esta manera podían colocar al prócer de la libertad americana como fundador remoto del fascismo y convertir a Mussolini en émulo y continuador de la doctrina del Libertador*¹⁴.

Caracas, entre los años del 34 y 35, presenciará el nacimiento de dos revistas contrastadas que delataban la lucha entre posiciones que sólo tenían en común la preocupación por definir un camino cultural para el país: *Gaceta de América*, con Inocente Palacios y Miguel Acosta Saignes, antropólogo con estudios de postgrado en México, defensores de una línea americanista, a la izquierda; y *El Ingenioso Hidalgo*, con Arturo Uslar Pietri, Julián Padrón y Alfredo Boulton (bajo el seudónimo de Bruno Plá), que se transaban por una cultura de inspiración europea, a la derecha. La fundación del Ateneo de Caracas en 1931, donde la pequeña burguesía culta se reunía para disfrutar del teatro y la música, junto a exposiciones individuales y los primeros Salones de Arte Venezolanos, por

¹¹ Cfr. A. FILIPPI, *El Libertador en la historia italiana. Ilustración, Risorgimento, Fascismo* Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1987, p. 171.

¹² Esta escultura fue dañada por la guerra en 1942, y el artista la rehizo con algunas variantes entre 1953 y 1954 y se reubicó en 1960 frente a la Galería Nacional, siendo reinaugurada en 1971 en su ubicación definitiva.

¹³ Rafael PINEDA, *Las estatuas de Bolívar en el mundo*. Caracas, Centro Simón Bolívar, 1998 (2da. Ed.), pp. 216-119.

¹⁴ I. QUINTERO, “Bolívar de derecha y Bolívar de izquierda: nación y construcción discursiva”, *Historia Caribe* (revista de la Universidad del atlántico), año I, Vol. II, No. 007. Barranquilla, 2001, pp. 77-91.



iniciativa privada, marcó esos años con un ascenso de actividades culturales cuya promoción era nula de parte oficial.

Por su parte, Centeno Vallenilla, extraño a todas estas inquietudes, podía considerarse ya en pleno dominio de un método para traducir las propias, no otras que las de corresponder con sus raíces latinoamericanas, a través de imágenes de perfecciones corporales, portadoras de ideales puros, ajenos a toda contingencia. Seguía la lección de Andrés Bello en su discurso en la Universidad de Chile, sobre cómo escribir la historia: Método europeo y contenido americano. Allá mismo, otro venezolano exiliado y dedicado a la docencia y la escritura, Mariano Picón Salas, en conferencia dictada a otros profesores pero de arte, sostenía: (...) *en este problema, como en cualquier otro, se repite el peculiar destino de nuestra cultura de pueblos nuevos. Nos sirve el método de la ciencia y la investigación europea como un camino, como una norma, para buscar y descubrir nuestro propio espíritu.*¹⁵

Si Centeno Vallenilla ha cumplido la tarea, ¿no habría nada que objetarle? Para algunos críticos e historiadores del arte venezolano, sin expresarlo sino con el silencio, sería la elección del método que juzgan anacrónico. Aunque se acepte que en materia de arte no existen “etapas superadas”, sin duda cada época va dando un aire a sus artistas, sólo que, cada vez más, durante el siglo XX ha habido reciclajes por cansancio de formas e imposibilidad de “inventar” nada absolutamente nuevo. Entre los años treinta y cuarenta ocurre, a qué dudarlo, un renacer de un arte americanista que asumió diversas direcciones formales. Pero así como dos escultores, como Alejandro Colina y Francisco Narváez, en los treinta podían asemejarse en sus inquietudes, a mediados de siglo uno sólo de ellos, Narváez, ha logrado ir captando los nuevos aires para convertirse en un artista acorde con los nuevos tiempos. El ejercicio del arte involucra la libertad de elección si se quiere ser auténtico y coherente consigo mismo. Centeno Vallenilla lo fue.

Consagración fascista

Para la vida profesional de Centeno Vallenilla en Italia, el año 1935 será el de máxima gloria y reconocimiento, a raíz de su exposición individual en el Palazzo Doria-

¹⁵ M. PICÓN SALAS, “Problemas y métodos de la historia del arte” (Versión taquigráfica de una charla en la Concentración de Profesores de Dibujo, Santiago de Chile, junio de 1933); J. C. PALENZUELA (Comp), *Las Formas y las visiones. Ensayos sobre arte*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1984, p. 73.



Panphili, una de las residencias nobiliarias mejor conservadas de Italia, con una muy rica colección de artes plásticas, todavía en manos familiares. Baste decir que entre los representantes de esta familia están el almirante Andrea Doria, cuyo nombre distinguió a un famoso buque trasatlántico italiano, y el mismo papa Inocencio X, retratado por Velásquez en 1650, obra que se exhibe como una de las joyas de la casa. A la exposición acudió el rey Vittorio Emanuele III con toda su familia, tal como quedó registrado en la reseña publicada en la crónica social y que reprodujo en Caracas *El nuevo diario*; el texto del catálogo, firmado por Pietro Scarpa, lo reprodujo *Il Messaggero* y otros periódicos. El Rey gustó de un dibujo, *Impresiones de Grecia*, y el artista se lo obsequió.

Una de las imágenes exhibidas recibió una gran publicidad, *La stirpe*, que representaba un joven de porte viril y perfil griego-romano, camisa ceñida al musculoso torso, contrapuesto a un medallón con la imagen del perfil de Cayo Julio César Augusto (27 a.C.-14 d.C.), emperador de Roma, también conocido como Octavio. Resultaba fácil colegir el valor publicitario de la imagen, tan bien lograda en cuanto a los ideales del régimen de convertir a los italianos en émulos de los antiguos romanos. Así lo señalaba el crítico Pietro Scarpa: (...) *ese macho altivo y escultórico que representa a la Stirpe quiere representar y eternizar gráficamente las dotes físicas y morales de los jóvenes de hoy dignos de ser los directos descendientes de Augusto*¹⁶. La imagen gustó en particular a Mussolini, quien se interesó en adquirirla, y por ello el pintor fue convocado a la Dirección Política para llevarla. Tal como Centeno Vallenilla recuerda el breve encuentro, las palabras del *Duce* al saludarlo habrían sido éstas: *Estoy orgulloso de que haya sido un latino quien haya plasmado la efigie de la Stirpe Latina*. Al final de su relato, el propio artista confiesa: *Y yo había estrechado una vez más la mano de un genuino producto de esa stirpe*.¹⁷

La situación en Italia se va derechozando a partir del 28 cuando el gobierno de Mussolini decide prohibir los partidos políticos, a excepción del fascista. Los medios

¹⁶ (...) *quel maschio fiero e scultoreo che rappresenta la stirpe vuole rappresentare ed eternare graficamente le doti fisiche e morali dei giovani d'oggi degni di essere i diretti discendenti di Augusto*. P. SCARPA, "Pedro Centeno V.", *Il messaggero*, Roma, 21 de marzo de 1935. Viene ilustrado con dos imágenes: *Bolívar en Roma* y *Quetzalcoatl*. Archivo Gráfico y Documental de Francisco Dantonio. Reproducido en F. DANTONIO, "Pedro Centeno Vallenilla...", p. 48

¹⁷ Citado por F. DANTONIO, "Pedro Centeno Vallenilla...", p. 47. Según R. DELGADO, "Pedro Centeno...", p. 593, el dibujo se conservaría en la casa paterna del *Duce* en Predappio (Forlì, Emilia-Romaña).



propagandísticos están plenamente actuando a favor de un culto a la personalidad, como en la Alemania nazi y la Unión Soviética comunista. Los más famosos muralistas mexicanos actúan en Estados Unidos con imágenes que recogen esas tensiones, especialmente José Clemente Orozco. Los mismos Estados Unidos, a raíz de *Crack* de la bolsa de Nueva York, el 24 de octubre de 1929, entra en crisis y poco a poco va arrastrando a otros países tras él, en una fuerte depresión económica, donde cunde el cierre de fábricas, quiebre de bancos, desempleo masivo. Franklin Roosevelt logra enderezar en dos gobiernos sucesivos los mecanismos de control del Estado sobre la economía liberal, impulsando la construcción y velando porque los artistas tengan alguna ocupación en la labor decorativa de nuevas o viejas edificaciones, con temas alusivos a la cotidianidad, sin cortapisas sobre la forma artística escogida. Para ello se destina el 1 por ciento de las inversiones constructivas¹⁸. En Italia se sigue el modelo pero elevándolo al 2 por ciento.

Tanto en Alemania como en la Unión Soviética, la política margina y persigue a los artistas de vanguardia, optando los respectivos gobiernos por aquellos artistas más acordes con la tradición clásica académica, que mejor pudieran transmitir el mensaje triunfador y unificador de la nación. En Alemania se impuso un arte popular de corte académico, y un neoclasicismo simbolista, con las características de un neopompierismo. En la Unión Soviética se instaló como obligatoria la opción del realismo socialista, basada en los viejos pintores “ambulantes” de siglo XIX. En Italia, en cambio, conviven todas las escuelas si bien lanzándose recíprocas acusaciones de antifascistas o procomunistas, que se disputan los favores y preferencias del gobierno de Mussolini.

En Italia, la campaña contra el arte moderno no llegó a tener las mismas proporciones ni los mismos efectos. Como que la tradición artística y el buen gusto de las altas clases sociales identificadas con el régimen, a través de la industria y el gran comercio, pudo resistir mejor esa arremetida insensata de gente de escasa cultura como podría ser Roberto Farinacci, un ex militar con ambiciones políticas para quien el arte debía obedecer a las tareas de propaganda del Mincultpop (Ministerio de Cultura Popular). Las tesis en torno al origen hebreo de todas las corrientes artísticas modernas, fue usada en Alemania por el carácter cosmopolita que revelaban: su desarraigo nacionalista y

¹⁸ R. ESTEVA-GRILLET, “El muralismo durante el *New Deal*”, *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, Caracas, 22 de diciembre de 1991.



pretensión universal las hacía equivalentes al judaísmo y al bolchevismo. Según un famoso discurso de Hitler, los artistas que deformaban las figuras humanas o eran locos o eran antipatriotas; en el primer caso su destino era el manicomio; en el segundo, la cárcel. Así se llega al extremo en Alemania de plantearse una Exposición de Arte Degenerado en 1937.¹⁹

La derechización del régimen a partir del 35 (cumplida la invasión a Etiopía) explica que varios medios impresos inicien la publicación de artículos que condenaban el arte moderno, desde el impresionismo, el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo al abstraccionismo, para favorecer un neoclasicismo que reúna la belleza física con la moral. Marinetti fue de los pocos que se atrevió a polemizar abiertamente contra la exposición de arte degenerado en Alemania, para defender la italianidad del arte moderno, con declaraciones de este tipo:

No, no es verdad, los hebreos no han inventado ni la arquitectura racional, ni la pintura abstracta, ni las estatuas con los “pies enormes”, ni los retratos con cuello largo (...) El surrealismo fue inventado en Italia, alrededor de 1500, por Giuseppe Arcimboldo que no era hebreo. El cubismo fue inventado en Italia, alrededor de 1620, por el florentino Giovanni Battista Braccelli que no era hebreo (...) El asbtraccionismo fue inventado por los Incas. Los retratos con el cuello largo no fueron inventados por el hebreo Amedeo Modigliani, sino por los Etruscos, los Bizantinos y por los cristianísimos primitivos.²⁰

El ministro Bottai salió en defensa de la libertad de los artistas y mantuvo espacios abiertos para todas las corrientes artísticas, en contra de las posturas reaccionarias de Farinacci y Telesio Interlandi; así apoyó la revista *Le Arti* (1938-1943), donde intervinieron intelectuales como Giulio Carlo Argan y Cesare Brandi, y promovió el *Premio Bergamo* (1939-1942), refractario al arte propagandístico, donde Renato Guttuso fue premiado con su *Crocifissione*²¹. Por su parte, Farinacci estableció el *Premio Cremona* desde 1939; ambas pequeñas ciudades históricas, ubicadas en la Lombardía. La primera edición del *Premio Cremona* de 1939, estuvo basada en dos temas: “Escuchando por la radio un discurso del General [Mussolini]” y “Estados de ánimo creados por el Fascismo”. Invitado *il Duce* al evento –en contra de lo que sostenía en 1923, según ya he citado- se animó a

¹⁹ R. ESTEVA-GRILLET, “La condena del arte moderno y el renacimiento de la *Gattungsmalerei* en la Alemania hitleriana”, *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, Caracas, 19 de enero de 1992.

²⁰ G. ARMELLINI, *Le immagine del fascismo* Milán, Fabbri, 1980, p. 171.

²¹ G. ARMELLINI, *Le immagine del fascismo*..., p. 173.



proponer los temas para las siguientes convocatorias: “La batalla del grano” para 1940, y “La juventud italiana del Lictorio” para 1941”.²²

A esta campaña se suma la aprobación en 1938 de las leyes en defensa de la raza, defendidas en medios impresos como *Il regimen fascista* (de Farinacci), *La vita italiana*, *Cuadrivio*, *Il Tevere* y la revista *La difesa della razza* (estos dos medios, de Interlandi). Ese año circuló el “Manifiesto de los diez”, llamado así porque fue firmado por diez científicos notables para el momento, declaradamente fascistas, cuya argumentación se desglosaba en diez puntos que pretendían pasar por estrictamente biológicos. Sin embargo, el manifiesto recibió la adhesión de numerosos intelectuales entre los cuales Gentile, Guareschi, Papini, entre otros. Enrico Fermi, casado con una hebrea de quien no quiso separarse, debió abandonar su cátedra universitaria.²³

Centeno, en su regreso vacacional a Caracas en 1938, aprovecha para exhibir sus obras en el Ateneo de Caracas, anotándose cierto éxito con elogiosos comentarios de Arturo Uslar Pietri²⁴. La exposición se trasfiere en 1939 al Ateneo de Valencia, antes de volver el pintor a Italia para quedarse pocos meses. En 1939 se firma el Pacto de Acero con Hitler, y se invade la Albania. En septiembre, nuestro pintor adelanta su salida del país para atender una encomienda de la Embajada de Venezuela en Washington, que estrena nueva sede. Al frente de la misma está el Dr. Diógenes Escalante. Instala su taller en Nueva York, donde pintará cuatro personajes históricos: Bolívar, Miranda, Diego de Losada, Guaicaipuro; más una *Fecundidad*, imagen alegórica del trópico basada en el mito de Las Tres Gracias, resueltas aquí con tres mujeres representativas de las razas indígena, blanca y negra- que bailan entorno a un gran florón con frutas tropicales; de fondo un paisaje venezolano. Esta obra va acompañada con *El pequeño dios blanco*, de su período italiano. Sólo sobreviven estas dos últimas obras, en la Embajada de Venezuela en Brasilia.

²² Aquellos cuadros de desconocidos pintores de provincia y viejos profesores de dibujo y pintura, con un estilo entre la ilustración de *Il Corriere della Sera* (intervenido por el gobierno fascista y reaparecido después de la guerra) y cierto gusto *naïf*, se vendían bien en Alemania, según Farinacci; tan era así que éste pretendió una participación oficial nazista en los próximos premios. F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia Fascista*. Milán, Feltrinelli, 1976, pp. 227-229.

²³ Sobre el tema, V. PISANTY, *La difesa della razza*. Milán, Bompiani, 2006 y F. CASSATA, *La difesa della razza*. Turín, Einaudi, 2008.

²⁴ Hasta el momento no he podido corroborar esta afirmación de Rafael Delgado, pues no he dado con el artículo.



Para la época, Nueva York es un hervidero de artistas que migran desde la Europa en guerra. Ente ellos el surrealista francés André Bretón y el pintor cubano Wilfredo Lam, luego de un periplo por las Antillas. Resulta curioso que es en estos dos años cuando Centeno Vallenilla usa el lenguaje de uno de los movimientos de vanguardia italiano de los primeros años del siglo XX: La metafísica, iniciada por De Chirico y abandonada luego en los años veinte. Así, Centeno construye sus figuras como si fuesen segmentos de esculturas: torsos, bustos, y los sitúa en parajes misteriosos, cercanos pero no consubstanciados con el surrealismo. La mejor obra de estos momentos es *Los gemelos del mito*, es decir Castor y Pólux, hijos de Leda y Zeus, representados aquí a través de dos bustos y los respectivos perfiles de un hombre blanco y otro indígena en un primer plano; en un segundo plano dos monumentos, un templo griego y una pirámide azteca o maya, más una cancha para el juego de pelota centroamericano. En el horizonte un caballo blanco corre portando los gemelos. No será la única obra que emprenda con el tema del atletismo, siempre en relación con las razas americanas y las representaciones estatuarias griegas.

Estando en Nueva York debió haber recibido un ejemplar, vía valija diplomática o por correo normal de la revista italiana *La difesa della Razza*, donde aparece un artículo firmado por un amigo suyo, el americanista Guido Valeriano Cagliari, con el título “El pintor de la raza: Pedro Centeno visto por un americanista”, correspondiente al mes de julio de 1940. La revista, fundada en 1938 y circulante hasta 1943, era uno de los órganos propagandísticos más divulgados de las posturas racistas: de veinte mil ejemplares iniciales, al cabo de dos años había alcanzado un tiraje de ciento cuarenta mil²⁵. Allí aparece, precisamente, en una nota del autor, un trozo de una carta escrita por el pintor en la que se declara fascista de ánimo y de corazón y que he usado como uno de los epígrafes para este texto. El artículo de marras está muy bien ilustrado con cinco obras del pintor, y las imágenes reciben todas algún comentario de parte del autor. Ellas son las siguientes, con las

²⁵ La única vez que esta revista ha sido mencionada en relación con Centeno en Venezuela, fue en el texto de R. DELGADO ya citado, aunque está referida sólo con el título de *La raza*, si bien reproduce correctamente el nombre del articulista. De conservarse en el archivo del pintor, F. DANTONIO no tuvo acceso a ella, quizás por vergüenza de los familiares en facilitarla. He debido acudir a mi colega y amigo en Italia, el Dr. M. SARTOR, para procurarme una copia de la portada y del artículo con sus ilustraciones, por lo cual le estoy infinitamente agradecido. Al parecer, en la misma Italia se intentó desaparecer los ejemplares pues ahora resulta muy difícil dar con ellos.



leyendas: *Los hijos del Sol*, *Guaicaipuro*. *Héroe de los indios venezolanos*, *Kallinago*. *Héroe legendario de los caribes*, *Quetzalcoalt*, *Sacrificio humano (Huichilopxtli)*.

Cagliari era un reconocido americanista nacido en 1876, con un libro temprano sobre *L'Antico Messico* (1907-8, dos volúmenes), producto de un viaje de estudios. Fue bien recibido por la *Società des Americanistes* de París, según la reseña en su Boletín de 1908 (vol. 5, No. 5, pp. 123-124); su otra especialidad fue la mitología comparada, sobre la que también publicó trabajos. En cuanto a la especificidad artística, publicó en 1933 un folleto de 33 páginas sobre *Arte antica dell'America Latina*. Debió haber sido uno de los entusiastas visitantes de la exposición de Centeno en el Palazzo Doria-Pamphili en 1935, a la que alude en su texto, y el mismo pintor pudo haberle facilitado las ilustraciones para un posible estudio de su obra que recién ahora salía publicado.

Mal podríamos recriminarle al autor de este texto que identifique arbitrariamente los temas de algunos cuadros, sólo para revelar que todavía recuerda, ya sexagenario, sus estudios juveniles, pues el mismo pintor no fue quisquilloso con sus interpretaciones de la antigüedad americana. Hasta Diego Rivera, con todo ser mexicano y coleccionista de arte prehispánico, atribuyó cualidades de una cultura a otra, que sólo la arqueología posterior ha podido detectar como error²⁶. Si el pintor venezolano nunca pretendió rendir una imagen fiel, arqueológica, sino fantasiosa, no se explica el afán del americanista en atribuirle una fidelidad que estuvo siempre ausente en las intenciones del artista. Centeno construyó un mundo ideal, imaginario, coherente consigo mismo, y que le servía de exaltación de bellos cuerpos en un estado de pureza originaria. Los rasgos o indumentaria eran convencionales, y sólo cuando aborde en Caracas la serie de los caciques aborígenes, según los relatos de Antonio Reyes, se esmerará en introducir algún atributo para diferenciarlos según la historia o la leyenda.

Conformémonos con saber que la pintura de Centeno Vallenilla adquirió su fisonomía definitiva en sus largos años de aprendizaje en Europa, particularmente en Italia, con la novedad iniciada en su estadía en Nueva York, como ya quedó señalado. Para Cagliari, como lo habría sostenido el mismo Spengler, así como los italianos apelaban a sus

²⁶ B. DE LA FUENTE, “El arte prehispánico y la pintura mural de Diego Rivera”, *Diego Rivera hoy. Simposio sobre el artista en el centenario de su nacimiento*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, pp.89-99.



orígenes, un artista latinoamericano tenía igual derecho a retraer ese pasado virginal como modelo para el presente. Así lo confirman estas palabras conclusivas de Cagliari:

Es en fin, una inspiración extraída del mundo de las figuras que crearon la historia y la leyenda, en un encendida atmósfera de heroísmo, de tragedia, de poesía grandiosa y pintoresca como la inmensa naturaleza que hace marco a una de las más antiguas estirpes del mundo, añade una obra estupenda a aquellas ya realizadas por el muy singular creador de imágenes y símbolos. He aquí la epopeya de Guaicaipuro sintetizada en una magnífica evocación que se inscribe en la historia, de la América prehistórica y reafirmando las cualidades del genio pictórico de Centeno, exalta, a conciencia, muy adherida a la historia y a la civilización de su país.²⁷

Según resume Rafael Delgado de su conversación con el pintor a fines del sesenta: *El pintor recuerda el comienzo del fascismo; la juventud tenía un espíritu de renovación sincero, arrollador: pero después todo se fue derrumbando, para convertirse en un mundo de política. El pintor detesta la política, sobre todo los partidos que dividen las patrias, que crean los odios en los pueblos.*²⁸

No fue el único en desencantarse con el fascismo. Recuérdese a Spengler.

²⁷ G. V. CAGLIARI, “Un artista della razza: “Pedro Centeno [Vallenilla] visto da un americanista”, *La Difesa della razza: scienza, documentazione, polemica, questionario*. No. 24, Roma, 20 de octubre de 1940, p. 15.

²⁸ R. DELGADO, “Pedro Centeno...”, p. 594.

